

Entre el cinema i la televisió

Una entrevista amb Lodge Kerrigan

Gerard Casau i Manuel Garin

Després de dirigir pel·lícules clau del cinema independent contemporani com *Clean, Shaven* (1993), *Claire Dolan* (1998) i *Keane* (2004), Lodge Kerrigan ha dirigit diversos episodis televisius per a sèries com *The Killing* (Veena Sud, AMC-Netflix, 2011-2014), *Homeland* (Howard Gordon i Alex Gansa, Showtime, 2011-) o *The Americans* (Joe Weisberg, FX, 2013-). Un mes abans del llançament del seu últim projecte, *The Girlfriend Experience* (Lodge Kerrigan i Amy Seimetz, Starz, 2016), una sèrie de televisió d'onze episodis produïda per Steven Soderbergh, hem parlat amb ell sobre les diferències entre treballar pel cinema i treballar per a la televisió, en termes tant de narrativa com de posada en escena.

Com et vas sentir quan vas posar els peus per primer cop en un rodatge de TV, comparant-ho amb l'atmosfera a la que estaves acostumat durant el rodatge de les teves pel·lícules? En quins aspectes és diferent el procés de treball?

Crec que els cineastes independents, que venen d'un cinema de molt baix pressupost, estan especialment ben preparats per fer la transició cap a la televisió; potser estan molt més ben preparats que els directors que venen de projectes de pressupost més alt, perquè els cineastes de baix pressupost o de *guerrilla* que han estat educats per a treballar amb recursos molt mínims estan entrenats per anar allà i complir amb el dia. Has de complir amb el dia: t'has de fer el teu horari propi, perquè si no ho fas no hi ha dies per tornar a rodar. Jo no estava entrenat per tenir dies extres de rodatge, saps. Així que si no compleixo amb el meu dia com a cineasta independent, doncs haig de mirar quina escena no rodaré i llavors no arriben més diners per permetre més rodatge. En televisió... i em refereixo al model més estàndard de televisió, el model de guionista/*showrunner*, el tradicional, perquè realment està canviant molt... Però parlant d'aquest model, crec que hi ha més gent involucrada en el procés de presa de decisions, que crec que és una de les grans diferències. En el cinema d'autor normalment el guionista és el director, és el mateix, és una visió, està unificat; i al model televisiu de guionista/*showrunner* aquest no és el cas. De fet, l'única variable sovint és el director.

Així que el director esdevé la variable.

Sí, tenen equips establerts, el mateix director de fotografia, el mateix dissenyador de producció, el productor, el mateix equip,

el mateix sistema, i el mateix càsting majoritàriament (depenent de si tenen algú que participa en un episodi específic). Però sovint és el director qui canvia; porten un director convidat. Hi ha varies teories sobre perquè és així, però normalment el que passa en el model de finançament tradicional és que la *network* aprova o encarrega un pilot, i llavors es fa un pilot, porten el director per fer-lo. Més endavant la *network* l'aprovarà o no, i llavors s'hauran d'escriure guions, generar guions, i en aquest temps els directors ja han marxat, ja han seguit endavant, no existeix cap continuïtat pel que fa a la visió del director. Crec que ara el que està començant a canviar, i el que va fer Soderbergh a *The Knick* (Jack Amiel i Michael Begler, Cinemax, 2014-), i la primera temporada de *True Detective* (Nic Pizzolatto, HBO, 2014-), i el que vam fer a *The Girlfriend Experience*, és que estàs començant a veure un o dos directors que dirigeixen la sèrie completa. I en el cas de *The Girlfriend Experience* l'Amy i jo vam escriure també la sèrie completa, vam co-escriure cada episodi i després ens vam repartir els deures de direcció. Així que veus una unitat de visió molt més gran, crec, però el que requereix això és que els guions estiguin tots escrits abans de començar, i això vol dir que la *network* o l'estudi ha d'encarregar una temporada completa. I estàs començant a veure-ho, estàs començant a veure el vaixell, potser podries discutir perquè ara hi ha molts jugadors en el partit, amb Netflix i altres arribant, i Amazon. Quan la sèrie es torna susceptible de veure en marató, quan tothom vol veure tots els episodis de cop, llavors comença a transformar-se tot el model dels pilots i tota l'economia i la seva demanda. I, com a resultat, crec que és un paisatge canviant però un que és molt molt interessant.

Pots parlar-nos més del treball entre guionistes i directors?

En el model tradicional, el *showrunner* no està a l'estudi, estan normalment en una altra ciutat supervisant la sala de guionistes i supervisant l'edició de les sèries. Enviaran el guionista d'un episodi en particular a l'estud per treballar amb el director, per a què el director arribi i tingui més coneixement sobre com la maquinària pot treballar i com poden encaixar tot el material en un dia. Sovint el que passa és que els guions són massa ambiciosos, són massa llargs per a la quantitat de temps de rodatge de la que disposes, i has de demanar als guionistes fer certs canvis. Per exemple: si és una escena de nit, podries rodar-la com a escena de dia? Podries condensar les escenes a

menys localitzacions? Coses així, que ho farien més eficient i et permetrien complir amb el dia de debò. Però es converteix en una negociació interessant, perquè els guionistes han d'anar als *showrunners* i aconseguir el seu vistiplau per a qualsevol canvi suggerit en el guió. Però el que passa és que, com a director, el *showrunner* és el teu superior; així que si demanes massa canvis i llavors no pots encaixar el teu dia de rodatge en dotze hores probablement s'enutjaran i seran durs amb tu. Així que es converteix en una negociació interessant i, de debò, per sobreviure una de les habilitats més importants és ser capaç d'analitzar i determinar quant temps trigarà una escena en ser rodada, amb un equip i un càsting amb qui mai has treballat abans, en un quart d'hora. Si pots donar-li un *tempo* i saber exactament quant trigarà alguna cosa, llavors estàs en una molt millor posició per saber quins canvis necessites i entregar el material. Però en realitat, la major diferència del cinema d'autor respecte al model estàndard de guionista/*showrunner*, és que el director no és el guionista, no hi ha una continuïtat del director, no hi ha continuïtat de la seva visió, i hi ha més gent involucrada en el procés de prendre decisions, en qualsevol àmbit des del vestuari fins les localitzacions fins al càsting i altres coses.

Simplement hi ha més gent a la mescla, compartint les veus, i crec que el director té una veu significativa, però en última instància és el *showrunner* qui decideix. La manera com hi penso és... Penso que és més com una piràmide, d'alguna forma, la gent està fent la seva feina i després envien les decisions amunt cap al següent nivell, i després segueix i en algun moment arriba al director, mentre que en un film d'autor el director estarà per damunt. Però aquí a l'estructura de la televisió el director està just per sota del *showrunner*, així cobreix la feina, fa el càsting. El *showrunner* sempre tindrà la última paraula sobre el càsting, però s'espera que sigui una bona col·laboració i llavors el director farà el seu muntatge. I en un drama d'una hora tens quatre dies per fer el muntatge del director, quatre dies incloent tot el so, la música, tot. I després ho dones al *showrunner*, i el *showrunner* farà els canvis que vulgui.

Com a cineasta, que pots aportar a aquesta situació?

Bé, el cinema d'autor és on vaig començar, i espero que sigui on tornaré, però crec que hi ha moltes coses realment meravelloses sobre el model tradicional televisiu de *showrunner*/guionista. Com a director, crec que és com el vell sistema d'estudis, on et donaven encàrrecs. Com als cinquanta o als quaranta, quan simplement et donaven un encàrrec: ets un director contractat per l'estudi, et donen un encàrrec i et diuen que dirigeixis això. Hi ha algunes sèries a les que he treballat on guanyes molta experiència, perquè treballes per a diferents gèneres, et donen encàrrecs, i si pots dirigir cinc, sis o set hores de televisió en un any, són cinc o sis o set hores d'experiència dirigint. Al *set*, no hi ha manera en el món del cinema avui per la que puguem fer això,

hi ha molt molt molt poca gent que podria fer això al món de les pel·lícules. I crec de debò que al final si ets molt bo en alguna cosa l'has de practicar de forma consistent. Així que respecte a l'experiència, la televisió és realment fantàstica, i a més, en el model tradicional de *showrunner*/guionista, com a director pots treballar en gèneres en els que potser no treballaries normalment. Com quan vaig fer un episodi de *Bates Motel* (Carlton Cuse, Kerry Ehrin i Anthony Cipriano, A&E, 2013-) que és aquesta mena de melodrama *campy* de terror que jo mai, no és el meu gust, no em puc imaginar escrivint un guió com aquest, però em va encantar dirigir-lo. Va ser increïble, el càsting era fantàstic, tota la seva estètica, vaig aprendre una nova estètica que no hagués après d'una altra manera. Crec que l'ideal, però, en molts sentits, el que és interessant ara és el model de televisió autoral, cada model que és una mica diferent en certa manera.

En quins casos el trobes interessant?

Per exemple, Soderbergh no escriu *The Knick*, però és sense cap mena de dubte televisió d'autor, ell és qui pren les decisions al set, està tot centrat en un director. I el mateix passa amb *True Detective*, hi ha més tensió útil crec en la primera temporada entre el guionista Nic Pizzolatto i el director Cary Fukunaga, sembla que hi va haver molta tensió al *set* i ambdós eren parts iguals i van haver d'intentar decidir junts i coexistir, cosa que he sentit que va ser molt difícil. Però pots veure el fet que en Cary va ser el director al llarg dels episodis, quanta unitat de visió hi ha. I podries dir el mateix sobre l'escriptura, quan un director té la mateixa visió, té una oposició que és igual, i hi ha una idea única. El que l'Amy i jo vam fer a *The Girlfriend Experience* va ser molt interessant, també, perquè vam escriure tots els episodis i vam compartir els deures de direcció, llavors hi ha unitat de debò. Crec que quan tens el guionista i el director interpretant el mateix paper llavors obtens una visió diferent a qualsevol altra. Així que sóc un gran defensor de la televisió conduïda per un director, crec que al final les habilitats per a dirigir són diferents que les d'escriure, és similar, però és diferent. Segons la meua opinió, tot el material dramàtic acaba sent sobre la psicologia humana i es basa en l'acció i la reacció, aleshores les preguntes que fas com a director és com ho posaràs en escena o com o cobriràs, si hi ha una relació entre la forma i el contingut, si es reflecteixen l'una en l'altra, quines són totes les qüestions de posada en escena que et plantejaries. Però també, com a director, intentes entendre la capacitat tècnica d'un actor, entenent el *timing* d'una interpretació. El temps d'interpretació és crucial en la direcció, i a més, has d'entendre com encaixarà tot al muntatge. Crec que fins i tot si l'escriptor està educat en la psicologia humana i entén el ritme dels personatges, crec que totes aquestes altres habilitats no les posseeix necessàriament, i per això penso que al final hauria de ser un mitjà centrat en els directors.

La noció d'una televisió centrada en el director que esmentes, ens recorda a certes experiències de cineastes europeus, com Rainer Werner Fassbinder...

Com *Dekalog* (1989-1990) de Kieslowski, exactament.

O Lars Von Trier amb *The Kingdom* (Riget, DR1, 1994-1997) uns anys després. Pensant en *The Girlfriend Experience*, en termes d'estructura narrativa, com concebia l'*storytelling* i la posada en escena, la relació entre forma i contingut? Creiem que la premissa és molt interessant, el fet de readaptar una pel·lícula en una narració serial, com va fer Fassbinder, per exemple, quan va escriure dos guions per a *Berlin Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, WDR, 1980), un guió de pel·lícula i un de sèrie, dos guions diferents. Ell va comentar que no és el mateix explicar una història en dues hores que explicar-la en quinze hores, hi ha el *tempo*, la forma narrativa...

Això és interessant. Crec que la diferència més gran entre cinema i televisió, de nou referint-nos al model més o menys tradicional de *showrunner*/guionista, és en realitat una de ritme. És realment el temps en pantalla. Estava reveient *Climates* (2006), de Nuri Bilge Ceylan, el director turc, i el més increïble és la *performance* de l'actriu, utilitza la pantalla sencera i gràcies a això entens la psicologia, i les reaccions estan evolucionant constantment. Això és una cosa que costaria molt de fer en un format tradicional de televisió, perquè la quantitat de material que està escrit i has de cobrir. Si el teu encàrrec és aconseguir, en un episodi d'una hora, cinquanta-dos pàgines o així, i estàs rodant com a mínim quatre escenes al dia, si no més, amb una localització, has de cobrir tantes accions i reaccions que no tens temps per deixar una reposar. I mai passaran l'edició. Trobo que aquesta és realment la diferència principal. Però quan entres al món de la televisió d'autor, com *Dekalog* de Kieslowski, *Berlin Alexanderplatz* o, ja saps, *The Kingdom*, llavors no hi ha diferència. Llavors, crec que és el cineasta qui crea, decideix el ritme que és adequat per la història. És lleugerament diferent amb *The Girlfriend Experience* perquè l'Amy i jo ho hem fet els dos, així que tens a dos autors tenint una visió conjunta, no és una visió singular, és més un matrimoni o síntesis, en certa manera. El que és realment interessant és que tens televisió d'autor si el director és el guionista i hi ha un control real del material i el ritme del material. Llavors crec que no hi ha diferència, de debò que no veig la diferència. Una és una forma més llarga, una és una forma més curta, però això no vol dir res. Algunes pel·lícules duren tres hores i algunes en duren setze.

Ni tan sols pel que fa a narrativa? Pel que fa a com estructurar les escenes i els episodis? Això és sobre el que parlava Fassbinder.

Sí, tens raó, en l'estructura sí, has de fer alguna cosa que pugui

encaixar en l'episodi d'una hora o l'episodi de mitja hora, necessites un arc que és, o l'arc complet de la sèrie sencera, o l'arc dramàtic dins l'episodi que pot ser completat o almenys pot ser articulat clarament. Però crec que el truc és... Podries fer una sèrie de televisió que combini ambdós, podries veure *Dekalog* com una pel·lícula fàcilment, podries veure *Berlin Alexanderplatz* com una, i les projecten. Penso que és més en el model tradicional guionista/*showrunner*, al final de l'escala *network*/publicitat, on es veu la repetició entrar en joc, i quan no pots realment projectar-ho de l'inici a la fi perquè es torna molt repetitiu. Però quan es va cap a models tradicionals *showrunner*/guionista una mica més interessants com *Homeland* o *The Killing* o *The Americans* es tendeix a allunyar-se d'aquesta repetició, i quan continues en l'escala i arribes a la televisió d'autor, llavors crec que ets realment lliure. I crec que el truc és: pots estructurar alguna cosa que funcioni en els trenta minuts o en l'hora però després pugui ser també una peça contínua? Hi penso més com una altra dimensió per al problema o per al puzzle. Si pots resoldre això, que és lleugerament més complicat que només escriure una pel·lícula, o només escriure una sèrie de televisió, si pots resoldre això de debò de manera que es pugui veure com un episodi però també tot junt, llavors crec que és completament lliure. L'avantatge és que si pots recol·lectar diners per a una sèrie de televisió, i pots fer-la engegar, i l'aproven, llavors de sobte, tens tretze episodis per treballar. I llavors aconseguixes una segona temporada, o una tercera, així que en termes d'eficiència en crear una estructura on puguis realment moure't i treballar de manera consistent, funciona molt millor. Perquè per a recol·lectar diners, saps, treballa als Estats Units, i als Estats Units no hi ha diners del govern, així que només obtinc finançament dins del mercat capitalista, això vol dir que haig de competir amb *Star Wars* (J. J. Abrams, 2015) per obtenir finançament. No hi ha finançament públic com a França, no existeix. Per a mi, porta anys intentar recol·lectar diners per fer una pel·lícula, però si puc aconseguir fer funcionar una sèrie de televisió, llavors puc dedicar-me a això durant uns anys.

De fet, ets un dels pocs cineastes americans independents que poden dir que Marin Karmitz els ha produït una pel·lícula [riures]. Has estat en ambdós bàndols...

I va ser un gran productor, ens va recolzar molt. És veritat, he estat als dos bàndols.

Sembla que fas una clara separació entre el model televisiu tradicional del *showrunner* i les sèries d'autor. Però també pensem que, des d'un punt de vista visual, has pres decisions molt atrevides en alguns dels episodis que has dirigit, per exemple, en un que vas rodar per *The Killing*, el que pren lloc principalment en un cotxe: hi ha un moment molt impactant, quan el pastor Mike i la Linden estan a l'aparcament, i és

quasi fosc, i la pantalla és quasi completament negra... Sembla bastant valent atrevir-se a enfosquir la pantalla així durant varis minuts, en una sèrie que serà projectada per a una audiència de milions de persones. Va ser decisió teva, això, o era al guió?

És una decisió col·lectiva, molt del mèrit va a la Veena Sud, la *showrunner*, i al Gregg Middleton, el director de fotografia, i també a la FOX, l'estudi, perquè a *The Killing* mai van dir que fos massa fosc, l'estudi no es va queixar mai que fos massa fosc. Així que això ens va donar molta llibertat per empenyar-ho de debò, la Veena volia coses que fossin interessants, que fossin diferents, que et traguessin l'alè, i ho va encoratjar. Crec que en Gregg és un director de fotografia amb molts dons i capacitats tècniques, així que vam poder arribar a aquella foscor i seguir capturant una mica de reacció en els ulls, que crec que és crucial. Funciona perquè tothom va estar-hi d'acord, saps. En el model tradicional, si no tens el recolzament de dalt, és molt difícil fer aquest tipus d'eleccions.

Vas rodar aquesta seqüència d'alguna manera pensant en *Clean Shaven*, potser inconscientment? El cotxe, l'ús del mirall, la mirada del personatge...

Honestament, tendeixo a... M'enorgulleixo una mica de no tenir un estil. Ja saps, pots anar i veure alguns cineastes i saps exactament el seu estil. En realitat m'enorgulleixo de poder trobar l'estil adequat per al material, així que no és sobre mi, no és sobre tenir una carrera llançada amb consistència i una visió d'autor, no estic interessat en això. En el que estic realment interessat és en com es grava alguna cosa, la posada en escena, com la forma reflecteix el contingut, i com trobes una manera de casar-los. La cerca per construir un sistema visual o un món visual, com vulguis dir-li. Així que, en aquest episodi en concret, sóc en un cotxe, veritat? La detectiu, la Sarah, no pot mirar enrere, la seva única manera de veure és a través del mirall, això és tot. Vull dir, és literalment així de senzill. Saps, no és aquesta gran teoria d'estar fent referència a *Clean Shaven* o no. En realitat estic interpretant què està passant i llavors haig de buscar una manera realment interessant de mostrar-ho. Quan és el moment adequat per mostrar aquest reflex en el mirall? Quan és el moment adequat per mostrar-la a ella objectivament? Quan és el moment adequat per mostrar-los junts? Quan és el moment adequat per separar-los? I llavors com crees una sensació de que ella es sent especialment aïllada del món exterior, com crees una distància, visualment, entre l'interior del cotxe i el món exterior. I llavors, fins a on vols modular això i canviar-ho. Realment això és el que acaba sent, és bastant clar, no és misticisme, no hi ha... Crec que moltes vegades quan la gent parla de teoria autoral hi ha una certa creença en el misticisme, un geni secret treballant, i normalment la gent que és molt bona en el que fa et pot dir molt clarament què està fent i per quina raó, és gairebé científic.

Hi ha un altre element que no pots controlar del tot, que és l'energia en el *set*. Saps, si fas un càsting molt bo i tens l'equip indicat, llavors de sobte potser, si tens sort, tens una energia que transcendeix alguna cosa. T'apartes del camí literalment. Intentes guiar-ho una mica, però pots sentir-ho, sents quan alguna cosa realment especial està passant en una *performance*, en el rodatge. Llavors només t'apartes una mica i això és tot. Crec que els grans cineastes verdaderament genials són els que poden crear aquesta energia al set. Aquesta energia concreta.

L'últim que volem és mistificar, de debò, no ens referíem a això. Aquest projecte va sobre parlar amb els directors per a no mistificar. Però cada cineasta específic té unes habilitats, una manera de fer. Volem dir això en el sentit de resoldre situacions específiques, cossos, relacions de distància, composició en profunditat, coses molt normals, coses simples i quotidianes que un professional ha de fer...

És veritat, hi ha una visió artística, pots tenir una visió de com vols que sigui alguna cosa, i això és pot veure. Però això es fa difícil de quantificar, així que per la meua banda, tendeixo a no discutir-ne massa. Per la meua banda, el que intento comentar de debò és l'ofici, perquè això és una cosa que pots comunicar molt clarament a l'altra gent.

Hi ha una altra cosa que ens té intrigats. Aquesta és una pregunta més aviat sobre narrativa; sobre com t'ho fas per resoldre algunes qüestions d'*storytelling*. Per exemple, *The Killing* era una sèrie on quasi cada capítol acabava amb un *cliffhanger*, havia de començar un nou capítol amb una situació que havia estat construïda per un altre director. Com t'ho feies per controlar l'energia i tractar aquests punts climàtics?

En realitat és un tema de modulació, i això és realment l'essència de dirigir. Dirigir és moltes coses, però sobretot és modular la tensió al llarg d'un capítol, i el ritme també, saber quan alleugerar una mica la tensió i quan reconstruir-la. Si és un guió molt ben escrit llavors estarà al guió, però també tens la interpretació per afegir-s'hi i treballar-ho. Així que quan comences amb un *cliffhanger* no pots mantenir-lo a cent vuitanta quilòmetres per hora tota l'estona. Vull dir, pots, però el públic se'n podria cansar molt ràpidament, així que has d'entendre com modular la tensió i després com tornar-la a construir, i això significa involucrar les habilitats de tothom. Has de comunicar això al llarg del guió, a través de les actuacions, de la feina, del muntatge. Crec que quan més experiència té la gent, menys has d'articular-ho, perquè la gent ho entén per si sola. És el teu treball. I també... Vaig ser consultor de guió a la versió americana de *Funny Games* (2007) de Michael Haneke, i ell va dir una cosa que en realitat penso que és molt certa: els directors han de tenir un sentit especial del temps, i ell creu que és una cosa innata que no es pot ensenyar. Un sentit del temps i un sentit del ritme.

Així que si entens de debò la modulació, crec que no és només això, crec que és també emocional, en termes d'actuació, i crec que això també està interpretat en el guió. Ha de passar a nivell de guió, ha de passar a nivell d'actuació, i llavors ha de passar a nivell del rodatge real, en l'actuació, la posada en escena, les eleccions de muntatge... Tot ha d'encaixar, i crec que això és una part molt crucial.

Ha esmentat la importància del tempo i el ritme de l'actuació, de treballar amb els actors. L'energia, ha dit, que és una bonica paraula per resumir-ho. Sense mistificar [riures], pensem que una sèrie com *Homeland*, en la manera en què Damian Lewis es mou (els gestos, la presència del cos, les pauses, els silencis) hi ha molt de Keane, la teva pel·lícula. No creiem que sigui una coincidència que t'hagin demanat dirigir a aquest actor en una sèrie on vas contribuir a crear d'alguna forma l'esperit del personatge principal: Brody. Creiem que hi ha una connexió...

Gràcies, no puc quedar-me el mèrit per Brody, però és molt amable per part vostra de suggerir-ho [riures]. Pel que fa a com treballar amb actors, quan més ho fas, més s'alenteix. I llavors és quan més clar ho pots veure: pots veure l'actuació mentre està passant clarament. És bastant com els esports. Quan comences, i ets nou en un esport, tot va súper ràpid, i no tens visió de camp, no pots veure el camp sencer. S'alenteix tot molt, i el temps al *set* és molt diferent del temps en una sala de muntatge. Quan estàs veient una actuació en directe va molt més ràpid que quan mires emissions gravades, en una habitació, en un ordinador, ja saps, amb una tassa de cafè i relaxant-te. La velocitat és molt més ràpida al *set*. Així que quan més experiència tens si realment et concentres... Per mi tot va de l'acció/reacció, de la psicologia humana. Algú fa alguna cosa, i una altra persona hi reacciona, i aquesta reacció és una acció per si mateixa, així que causa encara una altra reacció. I esdevé una cadena, i el que intentes fer és atraure l'atenció del públic a aquelles reaccions que creus que són importants, i això és la composició. La composició és com estàs dient a un públic "això és el que hauríeu d'estar mirant", estàs dictant a on va l'atenció. I amb sort a través d'això veus la psicologia del personatge perquè estàs seguint els canvis psicològics i les reaccions. Penso que el que és important és concentrar-se en la reacció i això és el que tendeix a fer, em concentro realment en les reaccions del personatge de forma específica, i després, amb l'experiència, el temps de l'actuació s'alenteix. Ho pots veure més clarament. I llavors puc anar i demanar certs canvis, o demanar un cert desinterès, si crec que val la pena que l'actor ho expressi d'una manera diferent, que tingui una reacció diferent. I llavors quan agafes la cadena d'accions i reaccions això és el que aquell personatge és realment, construeixes el personatge al *set* i més tard portes tot això a la sala de muntatge.

Has mencionat que...

Un altre element que és molt important, també, és el gust. Vull dir, al final, el noranta per cent de tot és el gust. Si tens les habilitats dirigeixes l'ofici: no vull aquest color de cap manera, crec que hauria de ser aquest color, prefereixo aquest color, saps? T'agradaria una lent gran angular? I jo faig "no, no vull aquesta distorsió, prefereixo que sigui una lent normal" o un teleobjectiu, o el que sigui, pots interpretar el drama d'aquesta manera. Però al final, tant si t'agrada com si no, és cosa dels teus gustos i sensibilitats, i això és qui ets com a persona, i es reflecteix en totes les teves eleccions i decisions durant el curs de tota la teva vida. Per això quan la gent diu que fas pel·lícules per a un públic, penso que jo mai faig pel·lícules per a un públic. No sé realment què és un públic. I si començo a qüestionar-me, llavors no tinc cap punt de referència. Estic perdut. Així que ho faig per mi, això és el que faig, tant si és televisió o alguna altra cosa, al final, faig "això és molt interessant, això és el que crec que és interessant". Treballes amb altra gent i col·labores, però al final, vull fer aquesta plano perquè això és el que m'agrada, això és el que trobo interessant. I si altra gent ho troba interessant, genial, i si no, bé, poden anar i fer una pel·lícula.

És la gràcia, quan altra gent pensa que la manera en que filmes un personatge és interessant. Hi ha, per exemple, una bonica seqüència en un episodi que vas dirigir per a *Homeland*, "State of Independence", quan en Brody s'acosta a la seva dona i comencen a fer l'amor, però d'una manera que et fa sentir que hi ha moltes coses entre ells, això ens va recordar a *Claire Dolan*, on només mirant a l'actriu entens moltes coses. Ara, això ens porta a *The Girlfriend Experience*. Suposem que és molt diferent dirigir un episodi sol d'una sèrie que ha estat concebuda per algú altre, que dirigir un pilot. Un pilot dona l'oportunitat d'instaurar un to, prendre certes decisions estètiques. Com va funcionar això en el cas de *The Girlfriend Experience*?

L'Amy va dirigir el pilot, però no és un pilot de veritat perquè va ser una sèrie tota dissenyada pels dos, la van encarregar sencera. Vam crear el món complet. Quan fas el pilot o fas els dos primers episodis, crees el món sencer, estàs literalment omplint el paper en blanc, el món sencer, literalment, l'estàs fent una realitat: estàs fent un càsting, trobant localitzacions, tractant amb els dissenyadors de producció, tractant amb els dissenyadors de vestuari, estàs creant aquest món. Emocionalment, psicològicament, i visualment, totes tres. Així que sí, és molt més interessant estar en aquesta decisió que arribar i fer només un episodi. Però un episodi pot ser fantàstic. Penso en dirigir com en solucionar problemes, així és com hi penso. Quan estic dirigint només un episodi arribo i dic, "molt bé, aquests són els paràmetres estètics", per entendre com roden. En aquell episodi de *Homeland*, per exemple, excepte pel bosc on en Brody mata el sabater, no fan gaire treball de càmera

en mà, ho vam fer en l'escena de sexe entre en Brody i la seva dona, una mica de càmera en mà, però no utilitzen la càmera en mà excessivament. Hi ha certs paràmetres visuals i estètics; el meu treball és fer-ho interessant dins d'aquests paràmetres, és el meu repte, i m'encanta. També és interessant, saps? Gaudeixo amb poder crear el món de zero, però segueixo trobant molt interessant anar i dirigir un episodi, i ho trobo molt interessant perquè és el teu ofici, és la teva disciplina, saps quines eines pots utilitzar, estàs operant en un espai més petit. A vegades pots obtenir tant detall com vulguis dins aquests paràmetres, pots fer una mica de contrast, però llavors, és disciplina. I crec que qualsevol ofici és disciplina, has de ser disciplinat.

Una cosa que també ens interessa és com la mida de les pantalles utilitzades per veure sèries de televisió està canviant. Les sèries no només es miren al televisor, també les pots mirar al teu ordinador. De quina manera influeix això en com dirigeixes un episodi?

De cap.

[Riures] De cap?

De cap, no em podria importar menys. Ni tan sols se'm passa pel cap. De fet, ho rebutjo activament. Per mi això ens porta de nou a la pregunta del públic: quina és la composició correcta si estic gravant-ho per a un iPhone o un ordinador? No vull fer això; el meu treball és interpretar el contingut de la millor manera que sé. Mira, al final, com puc dir això? Els millors films de tots, el millor art de tot, és el que, a parer meu, transforma com veig el món. Així que surto... és completament transformador. Recordo quan *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) es va estrenar, era un adolescent, i vaig anar a veure-la, i recordo molt clarament que la vaig veure en un cinema de l'East Side als setanta a Nova York, i vaig sortir i em va costar molt reintegrar-me immediatament a la ciutat. Havia canviat totalment com veia el món. Això és el que el gran cinema i el gran art poden fer. Així que penso que quan intentes aconseguir això com a cineasta, no em preocupa quina és la mida de la pantalla, em preocupa com utilitzo el meu ofici per interpretar el material de la millor manera perquè una audiència pugui comprometre's, perquè sigui interessant.

Aquesta expressió (canviar com el públic veu el món) ens recorda a la manera en que Fassbinder explicava la diferència entre les seves versions en pel·lícula i en sèrie de *Berlin Alexanderplatz*. Diu que les pel·lícules tenen més a veure amb un estat mental, amb un cert xoc que canvia com veus el món, mentre que el seu treball per a la televisió tenia més a veure amb deixar que un públic més gran s'identifiqui amb els teus personatges.

Sí, jo no, jo no... Potser... Quan parlo de cinema o d'art en

general, crec que tot és vàlid, tot, no hauries de definir res. En el moment en què defineixes una cosa la fas més petita, i no hauria de ser més petita, hauria de ser totalment inclusiva, no? Així que penso que és un punt de vista completament vàlid. Per la meua banda, quan escric i dirigeixo films, no estic pensant en un públic, i no penso en personatges identificables, no m'importen els personatges identificables. Crec que al final els personatges han de ser interessants, no identificables. No m'importa si són identificables; m'importa si són fascinants. Així que si veig algú que és fascinant, el personatge podria ser una persona terrible, horrible, que fa coses horroroses, però si és interessant és interessant. No necessito que el personatge sigui amic meu; només necessito experimentar el món d'una manera diferent.

No creiem que ho digués per això, creiem que ho deia més en el sentit de repetició. L'estructura episòdica té a veure amb reveure cares, repetir gestos...

Sí, teniu raó, ho entenc...

Pensàvem en *The Girlfriend Experience*, en com es dissenya una estructura serial episòdica per a la teva actriu principal. És molt diferent de l'estructura de la pel·lícula de Sasha Grey, suposem... La repetició de diferents episodis.

Sí, i crec que n'hem parlat abans, penso que quan més cap a la via comercial vas, més repetició hi ha. Perquè llavors la televisió esdevé quasi com una ràdio per als espectadors. L'estan mirant, però com estan mirant? Estan als seus telèfons, saps, el telèfon sona, estan parlant, potser es perden algunes coses així que s'ha de repetir, ha de ser fàcil, no pot ser un repte a cap nivell. La banda més comercial de la televisió, com els drames de les *networks*, les *soap operas*, les comèdies comercials, totes aquestes àrees a la secció més comercial de l'espectre, crec que són molt més repetitives, en la seva estructura, el tipus d'informació i la forma de posar-la en escena.

És interessant la manera en que tendim a pensar d'una forma negativa sobre la repetició. No et demanarem que parlis d'això ara; ja ha estat una entrevista llarga [riures]. Però creiem que la repetició pot ser una cosa positiva, també. Esperem amb ganes trobar repeticions en la manera com treballes amb la teva actriu a *The Girlfriend Experience*, retrobar-la en diferents episodis. Sentim que això és diferent que l'experiència de veure una pel·lícula al cinema... Però bé, un tema massa complex per acabar!

La repetició pot ser fascinant. Crec que és sempre una qüestió de per què estàs fent alguna cosa, de per quina raó. Si l'estàs fent només perquè tens por que el públic no processarà la informació clau, estaran distrets així que has de repetir-ho, aquesta no és una bona raó per mi per fer-ho. Però si ho estàs

fent per una raó dramàtica, amb un objectiu, llavors penso que és fantàstic.

Bé, has parlat de l'impacte que *Taxi Driver* et va generar. Per acabar l'entrevista voldríem preguntar-te si hi ha alguna sèrie televisiva que hagi canviat la forma en que veus les coses, una sèrie que t'hagi cridat l'atenció particularment?

Crec que *Dekalog* és una de les millors, un treball seminal, és realment una peça fenomenal. Vull dir, òbviament, *Berlin Alexanderplatz*, i després heu parlat sobre *The Kingdom*, que és una mica menys important per a mi, tot i que l'admiro. I penso que *The Knick* és molt impressionant, saps? No m'agraden les llistes, però, com les llistes de noms.

No, no parlem de llistes, parlem d'aquell moment en que estaves mirant una sèrie de televisió i potser vas sentir alguna cosa més cinemàtica o vas pensar "jo podria fer aquest tipus de treball televisiu" potser...

Crec que *Dekalog* és una que em va xocar, però ho veia com a cinema, no ho veia com a televisió. Vaig veure'n la majoria en un cinema. Altres peces televisives narratives (en oposició als documentals) que són importants per a mi són *Scenes From a Marriage* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) de Bergman i l'obra d'Alan Clarke.

T'estàs posant molt europeu amb nosaltres!

[Riures] Perdó, va ser llavors que em vaig adonar que la televisió és una forma interessant i que és molt cinemàtica. Però no poso aquests límits entre formats, de debò que no ho faig. No ho veig d'aquesta manera, d'aquí que quan em preguntàveu per la mida de la pantalla no hi paro atenció. No ho veig en termes del gran *cinemascope* a la pantalla contra el televisor, més petit, el que sigui... crec que tot pot ser cinemàtic, i per cinemàtic vull dir que és una visió unificada i que estàs interpretant el drama psicològic d'una manera visual interessant on la forma reflexa el contingut. No tinc un interès real en veure només pel·lícules boniques, o una composició agradable, o una vista, o algun paisatge bonic. Ha de ser sempre interpretatiu, i per això penso que per a mi, al final, el rostre és el paisatge més interessant de tots. Perquè estàs veient com la gent reacciona emocionalment i psicològicament.

Totalment d'acord amb això, gràcies pel teu temps.

És clar, ha estat divertit!

Aquesta entrevista és part d'un projecte més extens de llibre (Imàgenes en serie) centrat en la dimensió visual de les sèries de televisió contemporànies, una recerca basada principalment en converses amb directors, directors de fotografia i productors.